

I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial

Realização: FCRB · UFF/PPGCOM · UFF/LIHED

8 a 11 de novembro de 2004 · Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil

O texto apresentado no Seminário e aqui disponibilizado tem os direitos reservados. Seu uso está regido pela legislação de direitos autorais vigente no Brasil. Não pode ser reproduzido sem prévia autorização do autor.

Elvino Pocai: o artista do livro

Cristiane Tonon Silvestrin

Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Editoração

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Apresentação

O presente trabalho tem por objetivo resgatar a história e mostrar a produção de um tipógrafo chamado Elvino Pocai, que viveu em São Paulo na primeira metade do século XX.

Nessa época, surgiram muitas oficinas gráficas no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. No início, sem muito destaque, produziam pequenos impressos. Posteriormente, algumas se tornariam tipografias conceituadas na impressão de livros e revistas, firmando uma marca no mercado. Muitos desses “artistas do livro” eram imigrantes que chegavam ao país trazendo os seus conhecimentos na “arte da impressão”. Pocai foi um impressor muito reconhecido por autores, intelectuais e artistas por seu trabalho meticuloso. Os livros que saíam de sua oficina sempre apresentavam um alto padrão estético, pois toda a produção era sempre controlada por ele e dependia de sua aprovação.

Nas primeiras décadas do século XX, o padrão visual das edições brasileiras em geral era baixo, sendo que somente alguns editores e tipógrafos se preocupavam em apresentar ao leitor um produto de boa qualidade visual. Elvino Pocai encontra-se nesse grupo. Foi um verdadeiro “mestre da impressão”, por meio da habilidade artesanal, bom gosto e busca da melhor maneira em apresentar um texto. Além de tipógrafo foi também um editor, pelo fato de que na época, essas figuras se confundiam. Muitos autores procuravam diretamente uma oficina gráfica e o tipógrafo responsável acabava por exercer as funções do editor, como escolha do projeto gráfico do miolo e da capa e escolha do papel utilizado.

A análise se divide em três partes. A primeira resgata parcialmente a história de Pocai, pois ele raramente é citado por estudiosos do livro no Brasil e, assim, muitos detalhes de sua vida pessoal e profissional ficaram perdidos no tempo.

Assim, a reconstrução de sua história foi baseada em alguns autores que o citam em seus estudos, nas edições produzidas por ele e em artigos de jornais e revistas. O título deste trabalho, inclusive, foi retirado de uma nota sobre Pocai publicada na coluna “A Semana e os Livros”, escrita por Edgard Cavalheiro no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 26 de dezembro de 1956.

A segunda e terceira partes do trabalho mostram o estudo de vários livros compostos, impressos e editados por Pocai. A meta é apresentar, por meio dessa análise, a grande qualidade do trabalho desse impressor.

Parte I – Pocai: O Artista do Livro

As oficinas gráficas tiveram papel importante em São Paulo no início do século XX, pois eram representantes da nascente indústria. A partir de 1920, algumas possuíam tanto prestígio que constituíram nome e marca de muita credibilidade. Certamente um deles foi o impressor Elvino Pocai:

Num ramo de atividade em que a habilidade de artesão e a dedicação pessoal significam uma garantia de aprimoramento, vamos encontrar alguns nomes que se projetaram no mercado como profissionais e também, como empresa: destes, Elvino Pocai foi um símbolo. Popularizando-se como “o Pocai”, às primeiras décadas seu nome surgiu na “Tipografia Pocai, Weiss e Cia.”. Como suas congêneres, produzia impressos em geral ou pequenas publicações [...] (Yone S. de Lima, *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo – Década de Vinte*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1985. pp. 25-26).

Em 1909, a Tipografia Pocai & Weiss se situava no Largo do Arouche, nº 1, no centro de São Paulo. Imprimia mensalmente *A Idéia – Orgam Humorístico, Literário e Noticioso dos Alunos do Gymnasio Macedo Soares*. Em 1910, a tipografia imprimia *Recreio Literário – Orgam do Gremio Literario do Gymnasio de S. Bento*, um fascículo mensal redigido por alunos, cuja primeira edição foi de junho deste ano. Como se pode

observar a Tipografia Pocai & Weiss produzia pequenas publicações nesta época, provavelmente havia sido montada há pouco tempo e procurava conquistar o mercado.

Em 1911, a Pocai & Weiss compõe e imprime a *Monographia do Theatro Municipal de S. Paulo*, publicada e distribuída no dia do espetáculo inaugural do teatro em 11 de setembro deste ano. Era um folheto de 42 páginas, 37 fotogravuras junto ao texto e gravura especial a ouro na capa. Os clichês foram feitos por Frederico Emanuel, as fotogravuras por Luiz Giusti, os desenhos por F. Ranzini e o texto por Ricardo Severo. Uma publicação desse porte só poderia ter sido realizada por uma oficina que tivesse condições técnicas de compor, imprimir e fazer acabamento com muita qualidade e, acima de tudo, tivesse muita credibilidade no mercado. Portanto, por essa época, a Tipografia Pocai & Weiss já devia ser bem conceituada na área, fazendo com que os nomes de seus sócios se tornassem conhecidos.

Outro exemplo foi o livro *A Defesa contra o Ophidismo* de Vital Brazil, impresso em 1911. Com inúmeras ilustrações e fotografias do estudo sobre ofídios e do Instituto Butantã, o livro foi traduzido para o francês em 1914 e impresso também pela Pocai-Weiss e Cia – seu nome posterior. Estas edições, apesar de técnicas, já demonstravam a tendência da oficina em ornamentar seus livros com grafismos nas aberturas e finais de capítulos.

Em 1912, a tipografia mudou de endereço: rua São João, nº 280, ainda no centro da cidade. E já nesse ano, imprimem alguns livros como *Brenário: Versos* de Raymundo Reis, *Medicina Legal: Estudo Completo das Concausas em Face do Código Penal Brasileiro* de Ponciano Cabral e *Guia do Estado de São Paulo* de Antonio Fonseca e Domingos Angerami em associação com o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Esta variedade de temas seria a marca da tipografia e, mais tarde, do próprio Pocai, que imprimia e editava, em sua maioria, livros de poemas, contos, biografias, medicina, direito, história e geografia.

Em 1913, a tipografia passou a assinar nos frontispícios o nome Pocai-Weiss e Cia. e já se situava na rua João Adolfo, nº 60, também no centro de São Paulo. Foi na área da agricultura que a oficina imprimiu duas revistas mensais: *L' Agricultura Paulista* e *A Evolução Agrícola*. A primeira tinha como diretor Luigi Paladino, e era redigida em italiano e português. A segunda era de propriedade de George Leon, tinha a direção de Gustavo d'Ultra, e era escrita em francês e português.

No final da década, Elvino Pocai firma-se com sua própria tipografia – no início como Pocai e Cia. e depois assinando o próprio nome completo. A Pocai e Cia.

imprimia *Papel e Tinta*, revista mensal de literatura, artes, esportes e variedades dirigida por Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade. O primeiro número, um sucesso jornalístico, foi de 31 de maio de 1920. A revista contou com a colaboração de muito artistas como Victor Brecheret (que criou o logotipo), Paim (que realizou inúmeras ilustrações), Mick Carnicelli (que assumiu a direção artística da revista em outubro do mesmo ano) e redatores como Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo. Após o sexto número, impresso em fevereiro de 1921, *Papel e Tinta* passa a ser quinzenal e editada em Santos – provavelmente não mais nos prelos da Pocai e Cia. O periódico desde o início chamou muita atenção pela sua qualidade, sendo suas características marcantes a riqueza iconográfica do miolo e as reproduções de quadros famosos nas capas, fatos que exigiam a contratação de uma boa gráfica. Além disso, circulava em todo o país e no estrangeiro, levando consigo o nome e o cuidado de impressão da oficina. Outro fator relevante é a aproximação de Pocai com o grupo de artistas da época, como os idealizadores da revista escreveram:

A arte typographica em S. Paulo tem alcançado um grau de perfeição notavel. É assim que podemos destacar, como officinas de primeira ordem, já com um cadastro de obras que as recommendam, [...] a Typographia Pocai, em que *Papel e Tinta* é impresso com tanto carinho que suas trichromias são perfeitas, podendo em tal sentido emular com as melhores officinas estrangeiras (“A Arte do Livro em São Paulo”, *Papel e Tinta*, n. 5, out./nov. de 1920).

Em 1923, Pocai se instalou na rua Bento Freitas, nº 23. Por volta de 1925, estava no número 41 da mesma rua. Em 1928, já se situava na rua Rodolfo Miranda, nº 35 – hoje no bairro do Bom Retiro – onde provavelmente ficou até sua morte em 1956.

É possível ver o esmero pessoal com que o impressor produzia os livros: sua meta era realizar edições com o máximo de requinte em detalhes gráficos e brochuras esteticamente agradáveis em um estabelecimento de área restrita.

Sua gráfica era pequena: poucas máquinas e alguns operários [...]. Mesmo assim, imprimia em várias cores e utilizava a douração, expandindo sua criatividade e talento manipulando ornatos e ilustrações, meticulosamente reproduzidas. Contribuiu assim para nossas artes gráficas, que, para ele, se constituíam “na busca das formas perfeitas”.

Um belo exemplo de sua criação tipográfica foi *Escarlate* (1928), poemas de Martins Fontes, com ilustrações de Paim Vieira (Yone S. de Lima, *op. cit.*, p. 26).

Elvino Pocai editou e imprimiu vários livros do poeta Martins Fontes, entre eles *Sombra, Silêncio e Sonho* (1933), *Paulistania* (1934) e *Fioretti* (1936). Além de algumas edições póstumas, como *Indaiá* (1937) e *A Canção de Ariel* (1938).

Outro autor que teve muitos de seus livros compostos e impressos nos prelos de Pocai foi o poeta Edvard Carmilo. *Jardim Fechado* (1ª edição de 1923 e 2ª edição de 1928), *Fim de Primavera* (1925 – Primeiro Prêmio da Academia Brasileira de Letras), *Joio* (1928) e *Humildade* (1931) são alguns exemplos de edições bem cuidadas. Todas essas capas possuíam alto-relevo, eram impressas em duas ou três cores em papel especial.

Elvino Pocai também compunha e imprimia para editoras de grande porte na época. São exemplos: *Uma Festa a Luís XV* (Livraria José Olympio Editora, 1934), *Fronteiras do Brasil no Regime Colonial* (Livraria José Olympio Editora, 1939) e *Paralelamente a Paul Verlaine* (Livraria Martins Editora, 1944). Este último, de autoria de Guilherme de Almeida, não foi o único livro deste poeta composto e impresso por Pocai: *Acalanto de Bartira*, de 1951, também foi uma edição muito primorosa, com vinhetas de aberturas e fechos criados por Victor Brecheret.

Na área das ciências biológicas, Pocai também produziu vários livros, alguns de autores muito importantes. Em 1917, havia feito *Letra*, um livro sobre hanseníase de autoria de Emilio Ribas. Em 1941, imprimiu outro livro de Vital Brasil, *Memória Histórica do Instituto Butantan*.

No Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 22 de dezembro de 1956, Edgard Cavalheiro em sua coluna “A Semana e os Livros” – sob o título “Pocai – O Artista do Livro” – homenageou o impressor e editor que fez de sua vida a arte de produzir com qualidade. A busca pela perfeição em cada edição chegava a ser uma obsessão de Pocai. Cada detalhe deveria ocorrer do jeito que ele havia projetado:

Pocai era um impressor *sui-generis*. Não se limitava a imprimir. Enfeitava as brochuras com vinhetas, capitulares, aberturas ou fechos de capítulos, com paciência de artista autêntico, de puro artesão. Não admitia o mínimo deslize gráfico. Qualquer manchinha que maculasse o papel, punha-o nervoso, desolado. Preferia inutilizar páginas e mais páginas já prontas, a expor uma mercadoria defeituosa. A marca “Pocai”

devia significar, sempre, perfeição. A partir do momento em que recebia os originais, até o empacotamento dos volumes, tudo era acompanhado de muito perto por ele. Os autores podiam dormir sossegados. Pocai fazia sempre o melhor. Adorava imprimir trabalhos históricos ou poesia, pois lhe ofereciam melhores oportunidades para decorá-los.

Um dos exemplos dessa dedicação é *O Brasil e a Louça da Índia* de Eldino Brancanti, composto e impresso por Pocai em 1950. Certamente um dos livros mais belos produzidos por ele, pela diagramação harmônica e leve, apesar da grande quantidade de imagens, capitulares e vinhetas. Foi reconhecido na época como uma das edições brasileiras mais bonitas e é um dos livros analisados no segundo e terceiro capítulos deste trabalho.

Para Pocai não era suficiente apenas compor o texto. Sua satisfação era proporcionar às pessoas o prazer de folhearem um livro minuciosamente projetado, diagramado e impresso. Para ele, até mesmo livros técnicos deveriam ter algum atrativo visual. Um dos exemplos é o já citado *A Defesa contra o Ophidismo*.

Já doente, nos últimos anos de vida arrendou sua oficina gráfica. Talvez por isso, no colofão de *Legião de São Paulo pró Catedral*, de 1955, apareça “Tipografia Pocai” e não mais “Elvino Pocai”. Mesmo assim, fez questão de continuar supervisionando o trabalho, para garantir assim a qualidade dos impressos que levavam seu nome. Elvino Pocai faleceu em dezembro de 1956.

Discreta e serenamente, como sempre vivera, Elvino Pocai deixou o mundo dos vivos, levando para o tumulto o segredo de fazer bonitas brochuras. Era o seu ofício. A sua paixão. Da pequena oficina da rua Rodolfo Miranda – quatro ou cinco máquinas, meia dúzia de operários – saíram alguns dos nossos livros mais artisticamente impressos.

[...]

Embora nada tenha publicado em vida, Pocai também escrevia. Deixou novelas e contos, além de centenas de artigos espalhados pela imprensa. Um dos últimos que escreveu versava sobre as artes gráficas. Depois de acentuar o progresso atingido nesse setor pelo Brasil, insistia na necessidade de escolas para formar técnicos conscientes, artistas á altura de renovar e dar outro impulso á nossa indústria editorial. “A gráfica, concluía ele, é a busca das fôrmas perfeitas”. Esse anseio de perfeição era, na verdade, a

única coisa capaz de tirar a serenidade desse homem calmo, discreto, bem educado, que não trocaria por nada o barulho das suas modestas máquinas, música encantada para quem, mais do que um negócio, fazia da impressão, uma arte (Edgard Cavalheiro, 22 dez. 1956).

Parte II – A Arte do Livro

Na primeira metade do século XX, no Brasil ainda existia a confusão entre as figuras do impressor e do editor. Apesar do surgimento de várias casas publicadoras, muitos livros eram custeados pelo próprio autor que acabava por procurar uma oficina tipográfica. Por isso, muitas gráficas foram mais do que simples estabelecimentos de impressão, foram verdadeiras editoras. Os tipógrafos exerciam atividades como escolha do formato, tipologia, vinhetas e papel.

Elvino Pocai foi muito mais do que apenas um impressor. Ele assinava seu nome no colofão e em muitos casos também no frontispício, no qual aparecia às vezes acompanhado da palavra “editor”. Portanto, era muito provável que os próprios autores o procurassem diretamente para a produção de seus livros, o que o tornaria também um editor.

Para o estudo da obra de Elvino Pocai, foram escolhidos 15 livros dos mais variados temas como poesia, literatura, história, biografia, medicina e direito – os temas mais recorrentes em sua produção. As edições compreendem desde o ano de 1911 até 1950. Há também imagens de outras edições, além das 15 citadas, para ilustrar o trabalho. O objetivo é mostrar por meio da análise de vários elementos como capa, páginas pré, textuais e pós-textuais, diagramação, ilustrações, entre outros, no que ele se diferenciava e como ele minuciosamente cuidava da composição, ornamentação e impressão das brochuras. Pois, como dito anteriormente, eram poucos os impressores e editores que realmente se preocupavam com a apresentação estética do livro. O papel sempre foi um dos fatores que encareceram a publicação de uma obra. Por isso, para aumentar o lucro, muitos compunham as edições com margens estreitas demais, corpo pequeno e espaçamento apertado, prejudicando assim a legibilidade do texto. Além disso, o papel e a tinta utilizados eram de baixa qualidade. No caso de Elvino Pocai, os papéis de alguns de seus livros, entre eles, a primeira edição de *Jardim Fechado*, apresentaram marca d'água, um desenho transparente que representa a marca do fabricante, isto é, papéis geralmente de ótima qualidade.

A. ELEMENTOS EXTERNOS

Os livros produzidos e impressos por Pocai apresentaram uma enorme variedade de dimensões. Mesmo nas edições feitas após a instituição do formato DIN ou dos adotados no Brasil, os formatos dos livros não eram padronizados. Muitos apresentavam o tamanho 16 x 23 cm que proporcionava um bom aproveitamento de papel (*Pequena História da Casa Verde, Mobiliário Artístico Brasileiro, Duas Epígrafes Latinas, Indaiá e Memória Histórica do Instituto Butantan*). Mas algumas obras possuíam formatos diferenciados como: *Fim de Primavera, Humildade e Joio* (15,5 x 20 cm); *O Brasil e a Louça da Índia e Roma Triumphal* (16,5 x 24 cm – o primeiro ainda apresentou outra edição no formato 28 x 38 cm); *Barros Souza* (23 x 31,5) cm e *Jardim Fechado* (16,5 x 21 cm).

Coexistiam dois tipos de capa: as textuais ou tipográficas e as que associavam os tipos às ilustrações. As primeiras não têm o apelo estético tão marcante, apesar de alguns artistas e editores terem conseguido resultados interessantes ao aplicar formas e cores aos tipos ou a toda diagramação. As capas ilustradas, especialmente aquelas dos anos de 1920, apresentavam rica iconografia e deviam integrar a linguagem dos tipos à linguagem da imagem.

Livros como *Joio, Jardim Fechado, Humildade e Memória Histórica do Instituto Butantan* apresentaram capas essencialmente tipográficas. Mesmo assim, são capas nas quais os tipos são valorizados pela cor, pela forma ou por alguma técnica. Em *Joio*, além do tipo caligráfico do título, a capa foi impressa em duas cores. O nome do livro foi composto em azul – como o restante dos dados – e em alto-relevo, o qual se apresentou bem estreito, pois a tipografia era fina. Em volta do relevo azul foi impressa uma cor verde que deu maior destaque ao título e ao formato do tipo. Além disso, a composição em diagonal quebrou a monotonia que seria encontrada se todos os elementos fossem dispostos em centralidade.

Em *Jardim Fechado*, também foi utilizado o recurso do alto-relevo, que proporcionou ao título do livro um maior realce. A capa, impressa em azul e dourado, apresentou também uma diagramação assimétrica, mas ao mesmo tempo equilibrada.

O livro *Humildade* exibiu uma capa impressa em azul, vermelho e dourado. Neste caso, foi utilizado o mesmo recurso de *Joio*: o título foi composto em um tipo

caligráfico vermelho em alto-relevo; um contraste interessante foi conseguido por meio da impressão da cor dourada em volta desse relevo. No subtítulo também foi usado o alto-relevo e a disposição dos elementos foi em diagonal. Além disso, o movimento da capa foi alcançado pelas letras cheias de curvas e o prolongamento da haste final da letra “e”.

Todas essas capas citadas, apesar de não possuírem imagens ou ilustrações, são composições que estimulam o tato do leitor, pois fazem uso do relevo. No caso de *Joio*, ainda há o aumento da sensação do tato por meio do papel rústico, cheio de texturas, usado na capa.

Diferente dos outros livros de Edvard Carmilo, *Fim de Primavera* apresentou ornamentação mais aparente: uma ilustração estilo *Art Nouveau* a traço que envolvia o título. Contou com o recurso da tipologia sinuosa – que proporciona movimento à capa – aliado ao alto-relevo no título e ao mesmo papel rústico usado em *Joio*.

Existiram também capas nas quais figuravam imagens ou ilustrações, cuja função era de retratar o texto e fazer com que o leitor, por meio da integração título/imagem, captasse o conteúdo da obra. Algumas delas também apresentavam algum ornamento no estilo *Art Nouveau*, como vinheta ou moldura, para aprimorar a diagramação.

Eram os casos de *Monographia do Theatro Municipal*, *Pequena História da Casa Verde*, *Roma Triumphal*, *Mobiliário Artístico Brasileiro*, *Indaiá*, *Barros Souza e O Brasil e a Louça da Índia*. Os demais livros analisados não possuíam capas e estavam encadernados, devido ao estado precário em que se encontravam após muitos anos.

No livro *Mobiliário Artístico Brasileiro* foi utilizada uma fotografia em preto e branco colada na capa, que por sua vez foi impressa em três cores (azul, vermelho e dourado). Essa imagem retratava bem o conteúdo do texto, cumprindo assim sua função. Poci utilizou um papel que apresentava uma trama fina em alto-relevo e aliou o uso de tipos no estilo gótico, que contribuíram para uma capa diferenciada.

Já no caso de *Indaiá*, a capa, em duas cores, foi composta a partir de uma tipologia vazada, acompanhada de uma imagem a traço retratando o local do título. Este livro apresentou na quarta capa uma imagem muito parecida com a da capa, também a traço, mas bem menor e centralizada. Fato comum na época, essa utilização de pequena imagem na quarta capa relacionada com a imagem da capa tinha por objetivo encerrar o livro, como se fosse uma vinheta final. Esse recurso também apareceu no livro *Roma Triumphal*, no qual a quarta capa apresentou uma imagem pequena de dois escudos e da

loba lendária da fundação de Roma. A capa foi impressa em papel vegetal, o qual foi colado ao papel mais grosso de revestimento do miolo. Possuía uma diagramação simples, em duas cores e apresentava a imagem de uma águia junto a uma coroa de carvalhos. Imagens feitas provavelmente pelo mesmo ilustrador do miolo: Alex Rossato.

Em livros como *Barros Souza e Pequena História da Casa Verde* foi utilizado um elemento comum na época, a moldura, para enriquecer uma composição tipográfica mais simples. Além disso, no caso do segundo livro, a capa recebeu muitas informações: “Obra Enriquecida de Muytas & Variadas Notas que Efclarefcem o Texto & Fallam de Outras Coufas” e “Avreliano Leite, Natural das minas da altaneira Sam Francifco de Ouro Fino & morador em efta muy Leal & Heroyca cidade de Sam Paulo de Piratininga”. Nessa capa existiu o uso da forma antiga da letra “s” – a letra “f” – e também da letra “u”: a letra “v”. Certamente um modo de diferenciar a capa. A quarta capa apresentava o pequeno desenho a traço de uma casa.

Das capas analisadas, a mais diferenciada foi a do livro *O Brasil e a Louça da Índia*. O papel da capa era um cartão aveludado na cor verde e liso no verso. O título foi escrito na capa usando o recurso do *hot stamping* dourado. Essa gravação a quente, já na época, era utilizada em reproduções de imagens, vinhetas e títulos em ouro ou prata em capas de livros encadernados ou edições de luxo em brochura. Além disso, o livro apresentava uma sobrecapa em papel tipo couché no mesmo estilo do frontispício e havia uma imagem colada de uma porcelana em quadricromia refilada no formato redondo. A sobrecapa fornecia ao volume uma característica de requinte e, nesse caso, o caráter publicitário da obra era mais evidente nela do que na própria capa. Na quarta capa, o livro trazia a informação: “distribuidora: Livraria Kosmos Erich Eichnan & Cia. Ltda.” e seus endereços, um fato não corrente nos livros de Pocai. A sobrecapa apresentava orelhas, nas quais havia citações de intelectuais e artistas, como Menotti Del Picchia e Sergio Milliet, retiradas de jornais da época, falando da importância da obra e também reconhecendo o trabalho de Elvino Pocai:

[...] poucos livros têm saído dos prelos brasileiros mais atraentes na sua perfeição gráfica, e mais notáveis na sua esplendida arte... (Pedro Calmon, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1951).

Ainda não saiu do prelo nacional obra mais ricamente acabada do que essa, que traz o timbre do velho mestre impressor Elvino Poci. Acabamento material que o assunto impunha (Guilherme de Almeida, *Diário de São Paulo*, 10 de maio de 1951).

Algumas capas tendiam ao equilíbrio simétrico, ou seja, cada unidade distribuída de um lado do eixo central fictício – vertical ou horizontal – era rigorosamente repetida do outro lado. Esta estabilidade era conseguida por meio da diagramação centralizada do texto e disposição análoga dos elementos gráficos de acordo com esse eixo fictício. Mas muitas apresentavam uma composição assimétrica dos elementos: foi criado um movimento por meio da tipologia caligráfica ou pela disposição mais livre dos elementos.

Em geral, muitas capas, ilustradas ou não, apresentaram o princípio do centro óptico, que é o ponto de maior atenção e está situado acima do centro matemático, o qual é formado pelo cruzamento das diagonais do projeto. Ao se colocar um elemento em cima do centro matemático, tem-se a impressão de que ele está abaixo do centro da página. Portanto, colocando-o em cima ou próximo do centro óptico, a capa apresenta um maior equilíbrio visual. Os títulos das capas analisadas não apareciam exatamente no local do centro matemático, e sim, acima dele.

Em muitos livros, lombada também possuía uma vinheta ou fio. Quando a espessura do livro permitia, Poci compunha os tipos em sentido horizontal. Mas, em geral, procurava compô-los na vertical, de modo que os caracteres estivessem virados para a direita ao considerar o livro de pé e com sentido de leitura de baixo para cima – herança da tradição tipográfica francesa e italiana, entre outros. Hoje, a ABNT adota o modelo inglês e norte-americano, que prevê o sentido de leitura na lombada de cima para baixo.

Os papéis utilizados nas capas não recebiam plastificação ou qualquer outro tipo de acabamento para torná-los mais duráveis, recurso que se tornaria comum nas oficinas gráficas anos mais tarde. Poci empregava alguns métodos no processo de acabamento de capas, como os já citados alto-relevo e a colagem de imagens.

A maioria dos livros analisados possuíam refile trilateral, ou seja, aparavam-se os três lados independentes do dorso do livro. Mas existiram edições nas quais Poci não fazia refile: cabia ao leitor abrir as folhas do livro com uma espécie de espátula – chamada “corta-papel” – em forma de faca.

Quanto à lombada, Pocai usava dois tipos para a capa brochura: a canoa e a quadrada. A lombada canoa destinava-se a impressos com menor número de páginas e possuía um caráter artesanal bem acentuado: em vez de fixar as páginas com grampos – de caráter mais industrial – na linha da dobra da lombada, Pocai amarrava as páginas à capa com fios – de pano ou de palha – que passavam por dois furos feitos na linha da dobra da lombada.

B. ELEMENTOS INTERNOS

Páginas Pré-Textuais

Guardas

Nos livros analisados, as folhas de guarda não foram muito utilizadas por Pocai. Quando apareciam, faziam parte do próprio caderno do livro. Figuraram nas edições de *O Brasil e a Louça da Índia* e *Memória Histórica do Instituto Butantan*, cuja folha de guarda era branca.

No livro *Jardim Fechado*, por exemplo, utilizou-se na página de guarda uma ilustração floral em três cores que foi repetida na última folha – página par –, isto é, uma página de guarda encerrando a edição.

Olho

Também chamado de falsa folha de rosto ou ante-rosto, o olho surgiu com o livro impresso e sua finalidade era proteger o frontispício. Já no século XVII, era composto como conhecemos hoje, trazendo somente o título da publicação.

Essa página deve apresentar o título do livro composto em corpo menor que o da página de rosto, excluindo-se o subtítulo, nome do autor etc.

O olho, por ser o primeiro elemento do miolo do livro, era tratado com muito cuidado por Pocai e em geral era a página número 01, pois ele não costumava deixar folha em branco no início, como dito anteriormente. Normalmente era impresso em uma ou duas cores e o título às vezes vinha acompanhado de vinheta. Sua diagramação também era variada: podia ser centralizado, alinhado à esquerda ou à direita; aparecer no topo, no centro ou no pé da página em caixa alta ou caixa alta e baixa. Essa

disposição podia acompanhar ou não a do frontispício, mas quase sempre mantinha um elemento de proximidade com este último: uma das cores, o tipo ou algum grafismo.

Verso do Olho

Essa página não deve apresentar muitas informações, pois pode interferir no apelo visual que a página seguinte, o frontispício, deve ter. Apesar disso, nos livros analisados, o verso do olho figurava de duas maneiras: página em branco – como em *Joio, Humildade, Fim de Primavera, Jardim Fechado, Memória Histórica do Instituto Butantan* e *O Brasil e a Louça da Índia* – ou página que continha uma lista de obras do autor, cujos exemplos são *Pequena História da Casa Verde, Roma Triumphal, Indaiá* e *Duas Epígrafes Latinas*. No livro *Mobiliário Artístico Brasileiro* o verso do olho apresentou somente o número do exemplar, já que se tratava de uma edição numerada.

Essas páginas que continham a lista de obras do autor no verso do olho, em geral, eram extensas, mas não chegavam a comprometer a estética do frontispício.

Páginas de Promoção: Até o início de 1920, não havia a preocupação com a divulgação de livros. Este fato foi uma inovação do mercado editorial do século XX proposta por Monteiro Lobato. A divulgação podia ser feita em anúncios de revistas, jornais ou nas próprias brochuras.

Um recurso muito utilizado por Elvino Pocai foram as páginas de promoção no próprio livro. Essas páginas – que podiam estar entre as pré ou pós-textuais – traziam uma lista de obras ou próximos lançamentos do autor. Brochuras como as de Martins Fontes (*Indaiá*), Eurico de Goes (*Roma Triumphal*), Francisco Isoldi (*Duas Epígrafes Latinas*) e Aureliano Leite (*Pequena História da Casa Verde*) apresentaram a extensa relação da produção desses autores.

A diagramação era variada e com o auxílio de alguns grafismos ou vinhetas, além de recursos como justificação e espaçamentos diversos, a listagem era composta com maior clareza. A tipologia usada era, em geral, a mesma do texto.

Frontispício

Visualmente é a página mais importante por se tratar de uma espécie de “porta” do livro. Pocai compunha seus frontispícios de duas maneiras: usava cabeções, molduras, frisos e arabescos, numa diagramação mais elaborada; ou optava por um frontispício mais simples no qual somente havia os tipos.

Utilizava duas ou três cores na página de rosto e nas suas composições mais simples empregava quase sempre o título em vermelho e o restante dos dados em azul. Esse fato demonstra a preocupação com essa página mesmo naquelas que não apresentavam adornos: nos livros nos quais o miolo é impresso somente em uma cor, Pociá procurava utilizar no mínimo duas cores no frontispício.

Assim como ocorria na relação olho/frontispício, a relação capa/frontispício mantinha os mesmos padrões: os elementos podiam ou não serem diagramados da mesma maneira, mas sempre havia uma igualdade na cor, no tipo ou no grafismo. Por exemplo em *Joio*: os tipos eram iguais e a disposição dos dados em diagonal. No caso da tipologia, por exemplo, muitas vezes ele utilizava letras diferentes somente na página de rosto e na capa, sendo que o miolo era composto com um segundo ou terceiro tipo não empregado nestas páginas.

Verso do Frontispício

O verso do frontispício na maioria das vezes era uma página em branco. O único tipo de informação que costumava aparecer, às vezes, era a tiragem do livro.

Geralmente não havia indicação da tiragem dos livros impressos por Pociá. Quando existia algum dado referente à quantidade impressa, significava que era uma brochura especial ou que o livro possuía outra edição mais luxuosa. Normalmente eram numeradas, como no caso de *Mobiliário Artístico Brasileiro*, cujo volume analisado trazia a indicação “EXEMPLAR Nº 031”. Esses dados possuíam uma composição simples.

Tirou-se deste trabalho apenas uma edição de 1000 exemplares para distribuição graciosa (*Pequena História da Casa Verde*).

Foram tirados desta edição 1000 exemplares no formato 16 x 24 em papel glacé e 200 exemplares, fora comércio, no formato 28 x 38 em papel couché especial, numerados de 1 a 200 (*O Brasil e a Louça da Índia*).

Alguns livros como *Barros Souza e Roma Triumphal* tiveram tiragem de 300 e 600 exemplares respectivamente. Para os padrões da época – décadas de 1930 e 1940 –, quando o mercado editorial brasileiro se encontrava em amplo desenvolvimento, estas tiragens são baixas. O número de exemplares por edição podia passar de 1000 para

autores não romancistas – Jorge Amado, entre outros, ultrapassava os 5000 exemplares por edição.

Obras de baixa tiragem, em papel de boa qualidade, numeradas e rubricadas pelo autor são indicativos de edições criadas muitas vezes com o propósito de se tornarem raridades. Ou ainda por motivos no mínimo surpreendentes, como no livro *Roma Triumphal*, cujo exemplar analisado era o nº 153:

Desta edição, tiraram-se 600 exemplares numerados, dos quaes 200 fóra do commércio, e os demais em benefício das viúvas, dos orphams e dos mutilados por motivo da última guerra na Ethiopia.

Dedicatória

A dedicatória de um autor figurava sempre em página ímpar. Muitas delas eram acompanhadas de molduras e se apresentavam em duas cores como nos livros *Pequena História da Casa Verde*, *Humildade* e *Barros Souza*. Em geral, possuía diagramação centralizada, tipologia igual à do texto ou das aberturas de capítulo, neste último com tipos mais trabalhados.

Epígrafe

A epígrafe – citação, sentença ou pensamento relacionado à matéria do texto – também era composta sempre em página ímpar. Havia dois tipos de tipologia empregada: a caligráfica ou a serifada/sem serifa em itálico. Podia também ser acompanhada de capitular como no livro *Barros Souza*.

Sumário

Em sua maioria, os livros apresentaram essa página ao final da edição e com o nome de “índice”. Na época, o sumário muitas vezes tinha esse nome e, seguindo o modelo dos livros franceses, comparecia ao final da obra, antes do colofão – em 1978, a ABNT iria normalizar o sumário como página pré-textual.

Mesmo assim, algumas edições como *Humildade* e *O Brasil e a Louça da Índia* tiveram essa página com o nome de “sumário” e compostas no início do livro. Outros exemplos que fugiam à regra eram *Mobiliário Artístico Brasileiro* e *Memória Histórica*

do Instituto Butantan, com o nome de índice, essas páginas apresentaram-se entre as pré-textuais.

Em geral, Pocai compunha o sumário com simplicidade, mas sempre com elegância e bom gosto. Na maioria de seus livros, utilizava linhas pontilhadas para ligar o título ao número de página, uma maneira direta e bem legível para o leitor. Para que essa página não ficasse carregada visualmente, ele deixava generosos espaços entre os pontos.

O sumário apresentava-se em uma cor – a mesma do texto – e era utilizada a tipologia também igual à do texto, existindo, em alguns casos, a combinação de dois tipos diferentes, como em *Humildade*. A forma hierárquica de dispor os elementos – conseguida por recursos como corpo da letra, uso de itálicos etc. – aliada à leveza da diagramação conferiam às páginas a clareza necessária para o entendimento dos conteúdos das obras.

Prefácio e Introdução

Pocai costumava compor os textos de introdução e prefácio com manchas, tipologia e entrelinhamento menores que os da parte textual do livro, talvez para diferenciá-los. Alguns exemplos são os livros *Pequena História da Casa Verde*, *Memória Histórica do Instituto Butantan* e *O Brasil e a Louça da Índia* – nestes dois últimos o prefácio foi ainda composto todo em itálico, modo muito utilizado nas edições francesas até hoje.

O uso de capitulares também era muito corrente nessas páginas. Em algumas edições, esses elementos de ornamentação somente apareciam no prefácio e na introdução, não ocorrendo nas aberturas de capítulos.

Páginas textuais

A diagramação da mancha da parte textual será vista com maiores detalhes na terceira parte deste trabalho.

Partes e Capítulos

Em geral, as páginas de aberturas de partes ou capítulos podiam apresentar composição mais simples, como nos livros *Fim de Primavera*, *Humildade*, *Jardim*

Fechado, Barros Souza, Mobiliário Artístico Brasileiro, Duas Epígrafes Latinas e La Défense Contre L'Ophidisme, mas sempre compostos com pequenas vinhetas ou recursos gráficos.

Outras páginas de abertura podiam ser diagramadas com o uso de ilustrações e tipos fantasia ou caligráficos. Embora muitas vezes o miolo apresentasse apenas uma cor, Pocai compunha suas aberturas de capítulo ou partes em duas ou três cores. As capitulares, molduras e cabeções também enriqueciam visualmente essas páginas e foram muito utilizadas por ele em vários livros. Entre eles, *O Brasil e a Louça da Índia, Pequena História da Casa Verde, Roma Triumphal, Escolas de Fachada e Memória Histórica do Instituto Butantan*.

Citações

Nas citações, Pocai utilizava o tipo dois pontos menor que o texto, espaçamento antes do primeiro parágrafo da citação e após o último e, às vezes, recuo esquerdo em todos os parágrafos. Estes recursos eram usados para realçar os parágrafos das citações dentro da mancha de texto.

Notas

As notas de rodapé também eram compostas em corpo menor – aproximadamente com oito ou seis pontos –, separadas do texto por um pequeno fio de um ponto. Eram diagramadas, na maioria das vezes, em parágrafo francês, no qual emprega-se recuo em todas as linhas, exceto na primeira. Podiam ser diagramadas ao final do capítulo no caso de manchas pequenas em relação ao tamanho das notas.

Páginas Pós-textuais

Páginas de Promoção

Como dito anteriormente, as páginas de promoção poderiam também figurar entre as pós-textuais, como nos livros de Edvard Carmilo: *Humildade e Fim de Primavera*.

Adendo/Posfácio/Bibliografia/Anexo

Essas páginas sempre eram compostas em corpo menor que o do texto, já que, nos casos do adendo, da bibliografia e do anexo, são páginas somente de referência. Nos posfácios, Pocai, em geral, deixava a mancha mais estreita. Possuíam diagramação simples, mas leve e elegante. Em alguns casos, como em *O Brasil e a Louça da Índia*, a ornamentação acompanhava o estilo da parte textual.

Colofão

O colofão – palavra de origem grega que significa “término”, “traço final”, “arremate” – normalmente é o último elemento impresso do livro. É nele que devem constar os dados técnicos da publicação, como nome do impressor, data e local.

Elvino Pocai não poderia deixar de dar atenção à página justamente dedicada à divulgação de sua oficina. Dos livros analisados, pode-se notar que a Pocai-Weiss e Cia. não elaborava essa página de dados, seu crédito aparecia logo no frontispício. Mas em sua própria tipografia, Pocai tentou alcançar o máximo do cuidado em seus colofões, chegando a compor três tipos diferentes nos quase quarenta anos que se seguiram desde que passou a assinar somente “Elvino Pocai”. Das categorias mais comuns de colofão, Pocai apresentou três tipos: brasão, escudo e figura representativa de máquinas e impressores.

O primeiro é representado por um brasão redondo, todo ornamentado e que contém três escudos dispostos em forma triangular. O segundo é um escudo maior que geralmente trazia a frase em latim: “Nulla Dies Sine Linea”, que significa “Nenhum Dia Sem Linha”. A origem desta frase é do historiador Plínio, o Velho (23-79 d.C.), em referência a Apeles, o qual não passava um dia sem praticar a pintura. Para Pocai, a frase poderia ter o mesmo significado: seus dias deveriam “ter linha”, ou seja, deveriam ser regradados a ponto “praticar a impressão” diariamente. Somando-se ainda o sentido mais simples da palavra “linha”, que é realmente a linha feita de tipos impressos. O terceiro tipo de colofão trazia duas figuras humanas: uma delas era o tipógrafo utilizando a prensa manual, e a outra era um homem segurando um livro impresso com páginas abertas. O tipógrafo poderia representar um aprendiz e o segundo homem, seu mestre – pelos gestos a mão esquerda mostrando uma publicação e a direita apontando para a máquina. Nesse tipo de colofão também aparecia, às vezes, a frase citada anteriormente, mas com destaque bem menor.

Nos livros analisados, os três exemplos de colofão sempre vinham em três cores – que mudavam em cada publicação – e os dados da oficina apareciam logo abaixo

sempre destacando o nome “Elvino Pocai”, que era composto em corpo maior e em caixa alta, enquanto os outros dados eram menores em versais, caixa alta e baixa ou versal-versalete. A marca devia ser visível o suficiente para que tanto o leitor quanto o próprio mercado editorial relacionassem sempre a boa impressão e cuidado gráfico com o nome da oficina.

A variedade de dados foi grande: poderia ou não aparecer o número de páginas, o crédito das ilustrações, o endereço etc., mas sempre constavam o nome do impressor, a cidade e a data.

Vários ornatos, filetes e molduras também podiam acompanhar o colofão, demonstrando a grande preocupação artística de Pocai que não se limitava somente ao texto, mas até mesmo a essa página que nos dias de hoje geralmente não obtém atenção do ponto de vista estético dos editores e impressores.

Elementos de Apoio

Ornamentações

Alguns dos livros produzidos por Pocai eram mais aprimorados que outros, mas sempre havia uma certa preocupação com o embelezamento e quebra da monotonia da diagramação. Até mesmo livros mais técnicos como a edição em francês de *A Defesa contra o Ophidismo*, do Dr. Vital Brazil, apresentava composição diferenciada nas aberturas de capítulo, como já citado.

Em algumas obras existe o crédito do artista que criou as capitulares e as vinhetas, mas a maioria das publicações não possuía referência da criação dos ornamentos. O que provavelmente significava que foram elaboradas na própria oficina de Pocai e com a possível interferência dos autores.

Eram as publicações de poesia, contos e história que proporcionavam a Pocai uma maior oportunidade de criação. Na primeira edição do livro *Jardim Fechado*, houve a criação de um ornamento floral em três cores para a guarda e que se repetia ao final da edição. Além disso, Pocai criou outro adorno: fez um relevo seco – ou seja, sem tinta – com o título do livro na última página ímpar antes do colofão. Esse relevo era o mesmo que existia na capa, só que este último possuía cor. Um ato que não fazia parte do cotidiano da maioria dos impressores e editores da época, pois muitos não chegavam a utilizar o recurso do relevo nem mesmo na capa.

Capitulares

As capitais em geral eram meticulosamente trabalhadas por Pocai, e, apesar de na época aparecerem mais em poesias, ele procurava utilizá-las praticamente em todos os tipos de obras. Existiam, por exemplo, aquelas que eram o próprio tipo usado no texto, em negrito e em corpo maior que a tipologia normal do texto. Contudo predominavam as mais tradicionais que possuíam iluminuras ou ornatos. Quando havia vinhetas na composição do miolo, estas tinham o mesmo estilo das capitulares, para que a unidade gráfica da publicação não fosse perdida.

Também utilizou capitulares especialmente elaboradas para determinados livros, como no caso de *Roma Triumphal*. Com ilustrações, capitulares e ornatos de Alex Rossato, este texto apresentou suas letras unciais trabalhadas com motivos relacionados à Itália. Um dos exemplos é a capitular em duas cores ornada com o desenho a traço do perfil de Dante Alighieri.

Outros exemplos foram as capitulares especialmente criadas por A. Esteves para *Memória Histórica do Instituto Butantan*. Algumas apresentaram uma união da tipologia e da imagem de uma cobra – extremamente interessantes – ou imagem relativa estritamente ao conteúdo do capítulo.

A principal característica eram as capitulares com temas da flora. Esta tendência em criar vinhetas e iluminuras com base em elementos naturais ganhou força com o *Art Nouveau*, no início do século XX. Este movimento pregava o estilo decorativo com o objetivo de tornar mais agradáveis, do ponto de vista estético, os objetos industrializados.

Vinhetas, molduras, cabeções e fechos

Pocai procurou utilizar esses ornamentos com elegância, pois sua utilização indiscriminada, em vez de proporcionar uma leitura mais prazerosa, poderia prejudicar a legibilidade.

Havia a possibilidade de serem elaboradas de acordo com o tema da obra, o que certamente exigia mais trabalho e dinheiro. Um dos exemplos é *O Brasil e a Louça da Índia*, para o qual o artista Bruno Colicci criou inúmeras vinhetas e fechos de capítulo relativos ao conteúdo da obra. Nesse mesmo livro, o uso desses elementos proporcionou uma certa saturação em algumas páginas, pelo tamanho em que apareciam junto ao texto, mas as largas margens conferiram o equilíbrio que o projeto necessitava.

Outros exemplos de criações específicas de vinhetas e fechos foram *Roma Triumphal*, *Memória Histórica do Instituto Butantan* e *Acalanto em Bartira* – criadas por Brecheret), além das já citadas capitulares destes livros.

Imagens e Ilustrações

As ilustrações e imagens podiam ser diagramadas na mesma página que o texto. Ou, em alguns casos, o texto poderia aparecer recortado por elas, como nos livros *Mobiliário Artístico Brasileiro* e *Monographia do Theatro Municipal*. Compor um texto que acompanha o formato de uma ilustração ou imagem era muito trabalhoso na época, porque a diagramação devia ser muito cuidadosa com os espaços.

Havia ainda a possibilidade de serem diagramadas e impressas em páginas separadas do texto. Neste caso, muitas vezes eram impressas em papel tipo couché – mesmo que o miolo não fosse feito por esse papel – e coladas ao caderno separadamente. Esse procedimento é chamado de *hors texte* (“fora do texto”), isto é, qualquer material de ilustração (desenho, foto, mapa etc.) que é impresso à parte, geralmente em papel diferente daquele utilizado no miolo, e é intercalado entre os cadernos do livro. São exemplos os livros *Pequena História da Casa Verde*, *Barros Souza*, *Memória Histórica do Instituto Butantan* e *La Défense contre L’Ophidisme*. Neste último, é possível encontrar várias fotografias em preto e branco e figuras de ofídios em quadricromia. Nesse livro, em muitas páginas foi utilizado o recurso do recorte de imagens para proporcionar um melhor entendimento ao leitor.

No livro *Mobiliário Artístico Brasileiro*, o recorte de imagens também se apresentou mais complexo – principalmente nos dos móveis –, pois alguns deles tinham formas bem sinuosas. Essas fotografias possuíam um fundo que foi recortado para que se ficasse na página somente a imagem do móvel.

Em *O Brasil e a Louça da Índia*, além das capitulares e fechos de capítulos já citados, Bruno Colicci também produziu muitos desenhos – principalmente de porcelanas – e mapas para acompanharem o texto. Um deles mostrava as rotas antigas de comércio. O mapa foi desenhado em traço preto e por cima foi colada, apenas do lado esquerdo, uma folha de papel vegetal, na qual estavam desenhadas em traço vermelho todas as rotas e seus respectivos nomes. Assim, bastava levantar o papel vegetal e o leitor teria o mapa impresso separadamente das rotas comerciais. Uma produção muito trabalhosa, já que cada folha de papel vegetal era colada em cada

exemplar. Outro exemplo semelhante foi a ilustração de uma jarra e suas relações de proporção também impressas no vegetal.

Sem dúvida *O Brasil e a Louça da Índia* foi um dos livros mais meticulosamente trabalhados por Pocai. Além dos desenhos citados, o livro possuía inúmeras estampas das porcelanas estudadas. Muitas páginas tiveram que ser impressas em cinco cores, pois eram louças muito coloridas e que apresentavam tintas douradas. Para conseguir reproduzi-las o mais próximo possível das tonalidades originais, Pocai utilizou uma quinta cor especial dourada. Certamente, a reprodução das estampas teria sido bem inferior se Pocai tivesse empregado a quadricromia também nas áreas douradas, pois o resultado provavelmente seria um amarelo apagado. Essa qualidade na impressão é comprovada quando se vê que as imagens dessas louças mantêm – cinquenta anos depois – uma grande vivacidade nas cores.

O emprego da tinta dourada em imagens, quando necessário, era comum nos livros de Pocai. Outro exemplo é *Pequena História da Casa Verde*, no qual foi preciso essa cor no “Vélho Brazão de Armas da Família Rudge”. Nesse caso, as figuras do brasão de todos os volumes da edição foram impressas separadamente, refiledadas e coladas dentro de uma moldura já impressa em uma determinada página do livro. Uma escolha de caráter artesanal, mais trabalhosa e cara do que a impressão direta de cinco cores num dos cadernos do livro.

Parte III – Diagramação

Na criação de qualquer projeto gráfico devem prevalecer, acima de tudo, a unidade, a hierarquia e a harmonia. A unidade é conseguida quando não há elementos discordantes na composição; a hierarquia, quando é estabelecida uma correspondência entre as partes por meio de formas, tamanhos, cores etc. Já a harmonia é alcançada quando há a disposição coerente das áreas de grafismos (impressas) e contragrafismos (não-impressas). Esses conceitos, se bem aplicados, proporcionam ao leitor um melhor entendimento do conteúdo da obra, facilitando, assim, a comunicação.

MANCHA

Sua intenção era compor páginas com arejamento, por meio de margens generosas, sendo que os livros de poesia e contos eram os mais favorecidos na distribuição de espaços em branco. O principal objetivo era proporcionar uma boa leitura, sem muita preocupação com o aproveitamento de papel.

Em geral, não havia regras na determinação das margens. Por exemplo, a utilização de esquemas clássicos – como o que propunha que a margem interna devia medir a metade da externa ou inúmeras outras regras utilizadas para a composição de margens mais equilibradas – não foi encontrada. Não havia um esquema rígido de determinação das quatro margens que era reproduzido em todas as obras. Existia um método livre, que tinha por base a sensibilidade e o bom gosto. Apenas duas linhas eram seguidas em todos os livros: na primeira, a margem inferior sempre era maior que a superior, pois de outra maneira, as manchas – áreas impressas – pereceriam “cair” das páginas, resultado do efeito que as margens superiores proporcionariam ao “esmagá-las”. A segunda linha propunha que margens externas fossem sempre maiores ou no máximo iguais às internas, pois de outro modo, as duas manchas das páginas duplas abertas não seriam mais vistas como conjunto, e o leitor passaria a ver cada página separadamente.

Desde o início da história do livro impresso, alguns tipógrafos adotaram a regra da construção de páginas dos manuscritos do final da Idade Média. Era a chamada proporção “áurea” ou “divina”, pois o módulo era baseado no valor três (Santíssima Trindade).

Portanto, a proporção bem equilibrada é aquela baseada no número três, e a melhor e mais atraente divisão de um espaço é aquela que se obtém da relação 2 : 3. Há algumas maneiras de se estabelecer essa proporção: uma delas é que a mancha deve ter uma razão de aproximadamente 2 : 3 em relação à página do livro, ou seja, a altura da mancha deve estar para altura da página, assim como dois está para três (o mesmo ocorre com as larguras). Outra relação de equilíbrio mostra que a altura da mancha deve ser igual à largura da página. Essas relações foram encontradas em muitos livros de Pocai. A maioria dos livros analisados apresentam uma proporção igual ou muito aproximada desta relação 2 : 3 e exemplos como *Pequena História da Casa Verde, O Brasil e a Louça da Índia, Duas Epígrafes Latinas e Memória Histórica do Instituto Butantan* possuem a altura da mancha exatamente igual à largura da página (16 cm).

TIPOLOGIA

Para proporcionar a harmonia com as largas margens, a mancha devia ser leve. Esse fato também era influenciado pela tipologia e entrelinha adequadas. Para a parte textual, Pocaí empregava tipos romanos. Para poemas, às vezes, também usava tipos sem serifa, o que não comprometeria a legibilidade por se tratarem de textos curtos.

Para aberturas de capítulos, partes etc. muitas vezes era utilizada uma tipologia fantasia, sem serifa ou uma segunda tipologia serifada diferente do texto.

O corpo dos tipos variava aproximadamente de 10 a 12 pontos e sempre existia, no mínimo, o acréscimo de três pontos à entrelinha. O comprimento da linha era adequada – em torno de 50 toques para textos justificados cujos corpos variavam de 8 até 12 pontos –, de modo que não fosse nem muito curta ou longa, o que comprometeria a legibilidade.

FÓLIO

Em geral, sua disposição era centralizada e o tipo, o mesmo do texto em corpo menor. As páginas pré-textuais quase sempre vinham sem numeração, mas quando a apresentavam, utilizavam-se números romanos. As aberturas de partes apareciam sem fólho e as aberturas de capítulos podiam ou não contê-lo.

CABEÇO

A função do cabeço é assinalar algum dado como autor, título do livro, parte ou capítulo no decorrer das páginas. Pocaí utilizava muito pouco esse elemento, sendo que, podia aparecer em obras de conteúdo histórico ou científico e até mesmo em poesias. Quando existia, era composto em um corpo pequeno em relação ao texto e sempre se relacionava com o fólho na tipologia ou no tamanho do corpo.

Conclusão

Numa época em que poucos tipógrafos e editores se interessavam pelo requinte gráfico dos livros, foi possível perceber o quanto era essencial para Pocaí que as edições que levavam o timbre da sua oficina fossem agradáveis ao leitor. Por todo material visual apresentado e pela análise das suas características, viu-se o quanto era completa sua realização profissional.

Tudo o que foi apresentado, todo o seu cuidado na diagramação, na escolha das capitulares e vinhetas, o uso de relevo nas capas, a utilização de imagens especialmente elaboradas para as edições, entre outras características, só demonstraram o que Edgard Cavalheiro já dizia: “Elvino Pocaí era um impressor *sui generis*”.

Bibliografia

- ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro: Princípios da Técnica de Editoração*. 3. ed. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- BAER, Lorenzo. *Produção Gráfica*. 2. ed. São Paulo, Editora Senac-SP, 1999.
- CORTÊZ, Marli Gonçalves; MACAUBAS, Claudia Ivania P. & ROCHA, Aldo P. Sandoval. *A Tipografia ainda É Arte*. São Paulo, Escola Senai Teobaldo De Nigris, 1979.
- CRAIG, James. *Produção Gráfica*. São Paulo, Mosaico/Edusp, 1980.
- CRENI, Gisela. *Os Artesãos do Livro como uma Alternativa no Mercado Editorial Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1997.
- SCOREL, Ana Luísa. *Brochura Brasileira: Objeto sem Projeto*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- FREITAS, Afonso A. de. “A Imprensa Periódica de São Paulo”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, 1914, vol. XIX.
- GORDINHO, Margarida Cintra *et al.* *Gráfica: Arte e Indústria no Brasil. 180 Anos de História*. São Paulo, Bandeirante Editora, 1991.
- JORNAL *O Estado de S. Paulo*, 22 de dezembro de 1956.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira [revista e atualizada pelo autor]. São Paulo, T. A. Queiroz/Edusp, 1985.

- LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária: São Paulo – Década de Vinte*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1985.
- MARTÍN, Euniciano. *La Composición en Artes Gráficas: Tratado Tecnológico con Profusión de Ilustraciones y Ejemplos Gráficos*. Tomo Segundo. 7. ed. Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1974.
- MCMURTRIE, Douglas C. *O Livro: Impressão e Fabrico*. 2. ed. Trad. de Maria Luísa Saavedra Machado. Pref. e Notas de Jorge Peixoto. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo, Ática, 1987.
- REVISTA *Papel e Tinta*, 1920-1921.
- RIBEIRO, Milton. *Planejamento Visual Gráfico*. 2. ed. Brasília, 1987.